

O DESEJO DE KIANDA: CRÔNICA E EFABULAÇÃO

Maria Theresa Abelha Alves*

RESUMO

Com o pó da cidade e a voz da lagoa, Pepetela, em *O desejo de Kianda*, entoa o último andamento de um réquiem iniciado em *A geração da utopia*. Através de duas metáforas, uma de conjunção e outra de disjunção – aliança e ruína –, o romancista tece a crônica do quadro referencial angolano corrompido pelo novo imperialismo da era nomeada por “globalização neo-liberal”, no contraponto da realidade e da lenda, do fato e da ficção.

O dom de despertar no passado as centelhas da esperança é privilégio exclusivo do historiador convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer.
(Benjamin, 1987, p. 224)

O romance de Pepetela, *O desejo de Kianda* (Pepetela, 1995), oferece ao leitor um painel da atual realidade angolana através de duas metáforas: uma de conjunção e outra de disjunção. De caos trata esta, como a visão do *Angelus Novus*, de Klee, sobre o tempo que foi: “catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína” (Benjamin, 1987, p. 226). De alianças trata aquela. No primeiro parágrafo do livro, a um só tempo, unem-se as duas metáforas e inaugura-se uma absurda relação de causalidade com a qual se ironizam as explicações que, fora do contexto angolano, têm sido elaboradas sobre o país:

João Evangelista casou no dia em que caiu o primeiro prédio. No largo do Kinaxixi. Mais tarde procuraram encontrar uma relação de causa e efeito entre os dois notáveis acontecimentos. [...] A existir relação, parece claro ser o casamento a causa e nunca o suicídio do prédio. O problema é que as coisas nunca são tão límpidas como gostaríamos. (p. 7)

* Universidade Estadual de Feira de Santana.

A narrativa se constrói no sentido de tornar “límpida” essa causalidade deficiente que coloca a disjunção como resultado da conjunção. Para tanto, o narrador adota dois registros do contar que se imbricam sem se confundirem, impressos que são em tipos diferentes no corpo da narrativa. Em um deles assume o papel do cronista que, diante de um quadro de referências, elabora o material proveniente de muitos *shifters* de escuta, de muitos “mujimbos”, para tornar significativo o cotidiano, “historiador” que é em busca das “centelhas de esperança”. No outro, assume a voz do tradicional contador de estórias que cria o mundo através do registro lendário com que animiza os quatro elementos naturais. A perplexidade diante do real, que é captada pela crônica, encontra sua explicação no surreal que a efabulação edifica. Na matéria lendária, Kianda, o espírito das águas, libera seu canto que fora soterrado pelo colonialismo, com o intuito de restaurar a antiga geografia do Kinaxixi. Kianda redesenha o mapa que o Império Português alterou, devolvendo à Praça seu antigo estatuto de lagoa, devolvendo à ilha de Luanda, que em península fora transformada, sua insular configuração. Na matéria referencial, entre o pó dos escombros dos prédios que caem, pinta-se um país destruído, minado internamente, a desabar em conseqüência tanto dos esquemas de corrupção quanto da perda de valores da classe dirigente. Caótica é a paisagem de ruínas que se ilustra. Apocalíptica é a crônica.

Embora estudiosos nacionais e estrangeiros tentem teorizar sobre os acontecimentos que se verificam em Luanda, não se encontram explicações científicas para a sucessiva queda dos prédios do Kinaxixi, queda que, estranhamente, não causa ferimentos às pessoas, nem danos materiais aos utensílios domésticos, apenas provoca destruição aos edifícios. Não se encontram, também, justificativas convincentes para o aparecimento de uma água escura, cada vez mais volumosa, junto aos escombros formados. Tão misterioso fato será o objeto do cronista. Interessante inversão é esta: a crônica cujo sentido primeiro é o de vincular tempo e realidade, domínio, portanto, da história, apresenta, como ponto de partida, um elemento mágico, pertinente à lenda. Evidencia-se, assim, não só o caráter ficcional do relato, como também a opção de uma escrita em construir-se enquanto verdade teórica sem olvidar o tradicional contributo do mito; antes, pelo contrário, utilizando-o como geratriz que qualifica e anima, utilizando-o como perspectiva para a leitura do mundo, utilizando-o, em suma, por reverência à angolanidade, enfim, opção política de um narrador que sabe que “a verdade não é desnudamento, que aniquila o segredo, mas revelação que lhe faz justiça” (Benjamin, 1984, p. 53). É, pois, no prisma da magia, do mistério, do segredo, que a realidade é refratada, desvelando as negativas cores com que o presente a pintou. Surgem, então, fatos concretos da recente história de Angola: as últimas eleições, a guerra civil, a abertura à economia de mercado, o surgimento de novos partidos políticos, a corrupção do poder, a pauperização da massa, o enriquecimento ilícito de uma elite emergente. Muitas alianças se encobrem sob tais fatos. Afinal, como apregoa o narrador, “as coisas nunca são tão límpidas como gostaríamos” (p. 7). Na descrição dos acontecimentos, as alianças afloram, explicando a decadência do

quadro referencial, sua desqualificação. Ilumina-se, então, um Estado movido pelos interesses das classes dominantes e que a favor delas aciona seus aparelhos, quer ideológicos – igreja, imprensa, cultura, partidos políticos –, quer repressivos, seus “ninjas” (p. 117), combinando-os na ciranda do poder. O sistema das diferentes igrejas aliado está ao político. É de lembrar que em **A geração da utopia** (Pepetela, 1993), Pepetela já abordara esta aliança, fazendo Vitor, antigo combatente das lutas pela libertação e atual membro do poder, associar-se a Malongo, um neo-burguês, e a Elias, um pastor oportunista, na construção da *Igreja da Esperança e Alegria do Dominus* cuja ideologia era menos a transcendência que o capitalismo selvagem. Em **Desejo de Kianda**, essa aliança se ratifica: ou evidenciando a equivalência do pensamento do pastor que fazia “um discurso inflamado [por] cima de um monte de destroços” (p. 39) com o do “orador dum partido recém-criado” (p. 44) que o substituiu na tribuna de ruínas, ou salientando que “em tempos tão difíceis, qualquer padre tem de defender o posto e o sustento” (p. 45), tem, pois, que se sujeitar ao jogo de patrocínios e influências, ou iluminando, para exemplo do presente, a lição que tal aliança deixou no passado. Se antes fora respaldo ao imperialismo, como o comprova a difusão da crença de que a Virgem Maria comandara o exército português contra o rei do Kongo na batalha de Ambuíla (p. 11), certamente é, agora, respaldo, igualmente nefasto, a um novo imperialismo. Do mesmo modo, o sistema das diferentes fontes de informação (imprensa, rádio, televisão) aliado está ao poder, o que se patenteia seja através da referência aos “enlatados” televisivos que veiculam, ideologicamente, o novo colonialismo e sua violência (p. 12), seja através da constatação de que internacionalizadas estão as notícias, o que evidencia tanto a manipulação do saber, quando se expõe que a BBC e a Voz da América talvez “soubessem mais do que passava em Luanda que ela própria” (p. 51), quanto as novas formas de domínio, quando se percebe que os documentários europeus focalizam, com extrema parcialidade, os fatos sucedidos em Angola, seja através da denúncia de que a imprensa só publica o conveniente, seja através do confronto que é feito entre as coincidentes versões de testemunhas anônimas e a versão oficial fornecida pela mídia. A aliança dos meios de comunicação com o poder dissemina não o fato como tal mas, em seu nome, uma forma inconfessada de dominação política. Semelhante é a aliança do poder com o sistema cultural. A vincar a identidade ideológica que os une, desce pelos ares, juntamente com o primeiro prédio que cai, uma cama enorme “com um casal nu, apanhado em pleno acto de amor. Nada de assinalável, se não se tractasse de dois homens, figuras públicas de destaque, um da política e outro das artes” (p. 10). O relacionamento homossexual é convocado para explicitar o carácter narcísico de uma arte que se espelha na ideologia dominante. Todos estes “Aparelhos Ideológicos de Estado” concorrem para um mesmo fim: a reprodução das relações capitalistas de exploração, como definiu Althusser (1974, p. 63). Todas estas alianças apontam para uma ética duvidosa que insinua que a construção do Estado se faz passando pelas vinculações e não as rejeitando, que a construção da independência econômica e po-

lítica se firma pela dependência, por meio da arte de submeter princípios a lucros.

Metonímia de todas essas alianças é o casamento de João Evangelista com Carmina Cara de Cu. Era ele proveniente de uma linhagem de religiosos, foi educado na Missão de Huambo onde seu avô Rosário Evangelista pregava, transferiu-se para Luanda a fim de freqüentar a Universidade, o que não chegou a fazer. Era ela uma jovem que “não tinha boa fama junto das pessoas mais velhas” (p. 8) porque invertia as características tradicionais da sociedade angolana. CCC, como era conhecida, mandava na mãe e nos irmãos, ao se casar presenteia o marido com um computador, num alembamento às avessas, recusa ter filhos, e, como era “decidida em artes de mando” (p. 9), lança-se à política, fazendo parte da bancada majoritária do Parlamento. O noivado e o casamento de ambos expõem o jogo do poder e as alianças políticas marcadas pela corrupção, pelos favoritismos e arranjos que criam para a noiva “uma missão de serviço fictício a Roma, paga evidentemente pelo Estado, para comprar o enxoval” (p. 13), que permitem a ela “traficar” e legalizar “as chaves dum apartamento em ótimo estado” (p. 9), que conseguem para o noivo um emprego “numa empresa estatal que dava condições excepcionais aos trabalhadores” (p. 9), entre elas o absentismo remunerado. O presente dado por Carmina ao marido, bem como as vantagens que o casamento garantem a ele servem para subjugá-lo, anestesiando-lhe a consciência. Se no início da união, Evangelista observa que as atitudes da mulher são pouco ortodoxas para quem se diz socialista e, no viés irônico de suas perguntas, ousa incriminá-la, à medida que vai usufruindo dos esquemas de CCC, vai perdendo a capacidade de questionar, vai perdendo o dinamismo, vai-se tornando “falho de vontade, quase abúlico, comodista, sem gosto pela aventura ou mesmo pela novidade. Quer dizer, um banana, um destinado a falhado. Competente no sexo, isso sim, mas nesta terra não era grande feito” (p. 23), assim, num momento de auto-crítica, ele próprio se define como possuidor daquelas mesmas qualidades negativas que o colonizador conferiu aos colonizados quando criou o mito do “nativo indolente e fornicador”.

Paralelamente à inércia do marido, Carmina, valendo-se de seus conhecimentos, do *lobbysmo* na intermediação de favores, da troca de influências e da política de privilégios, mais ativa se torna e muito mais rica. Aproveitando a onda de consumismo gerada pela economia de mercado, torna-se proprietária de uma firma, muito útil na época da guerra pela importação de armas, a que confere o nome de “Ultramar Import-Export”. O neo-imperialismo econômico inscrito está em tal denominação, quer através do sugestivo binômio em inglês, quer pelo ranço do antigo imperialismo que persiste no vocábulo “ultramar”. Com as comissões recebidas na venda dos importados, o patrimônio do casal cresce a ponto de remeter divisas para “Sugaland, o novo paraíso fiscal” (p. 58). Carmina não abandona a política para se tornar empresária, acumula os dois cargos e, despudoradamente, reconhece que tão anti-ética aliança é a base de sustentação do modelo neo-liberal, argumentando com o marido que “as duas coisas [política e empresariado] casam perfeitamente, uma ac-

tividade ajuda a outra” (p. 22). Comprovando que o inconsciente é o corpo, CCC, quando se sente ameaçada e temerosa de perder os privilégios, emagrece e, pelo contrário, quando se sente segura, engorda. A narrativa a surpreende ligada à comida, ou na hora do almoço, ou na hora do jantar, ou nas freqüentes idas aos recém-inaugurados restaurantes onde comunica ao marido, entre um bom prato e um *whisky* envelhecido, seus novos planos de enriquecimento. Através da metáfora da comida, faz-se uma denúncia de que a mesa é o local onde se consomem e se digerem esquemas de corrupção e é, também, por isso mesmo, o símbolo de que poucos vivem do que a muitos falta.

O casal representa a nova burguesia e a elite política que “tenderam a substituir a força colonial por uma nova força de tipo classista, em última análise exploradora, que reproduzia as velhas estruturas coloniais em novos termos” (Said, 1995, p. 282). Assim Carmina, como os antigos colonizadores, reproduz a dialética imperialista que opõe *nós e eles*, modifica o nome da empregada doméstica como era prática das senhoras coloniais e, ao julgar que a elite política de que fazia parte poderia ser derrotada na Guerra Civil, pensa em “arranjar um lugar num avião para bazar” (p. 50), assim como os portugueses fizeram vinte anos antes. CCC, Carmina Cara de Cu, como o Comitê Central do partido governista. Nas iniciais lê-se o uso retórico da metonímia: a militante do partido e o próprio partido se identificam. O narrador, com amarga ironia, sublinha esta relação metonímica numa frase em que ecoa a mais conhecida das injúrias da língua portuguesa: “Carmina era sem dúvida uma filha do seu partido” (p. 73). Em CCC, lê-se, ainda, a falácia dos programas políticos escamoteada pela sigla. Assim, os esquemas em que Carmina se envolve desvelam a corrupção governamental, ora aludindo às compras desnecessárias efetuadas pelo poder (o computador que oferece ao marido como prenda de casamento faz parte de uma dessas compras), ora sublinhando o descaso das autoridades para com o povo, ora aludindo aos interesses particulares que se escondem sob o plano de venda das estatais, ora atrelando a queda moral do funcionalismo à política de baixos salários, ora ressaltando o desleixo com a educação e com a saúde.

Anestesiado em seus evangélicos brios pelas benesses que a aliança com CCC lhe proporciona, João encontra, no computador, o meio eficaz de contornar o irreduzível conflito entre *ethos* e *bios*. Benjamin se perguntava “Será que o gosto pelo mundo de imagens não se alimenta de uma sombria resistência contra o saber?” (Benjamin, 1987, p. 265) e é justamente para não saber, ou para esquecer que sabe que João Evangelista “Se lançou ao jogo em desespero, esquecendo a vida” (p. 100), fazendo-se prisioneiro voluntário das consoladoras imagens do “jogo dos impérios” ou do jogo da “Criação das Civilizações” que vê no monitor. A atitude de João é fruto de um momento de autocritica que o faz usar o computador como um fetiche. Mobilizado pelo jogo, aliena-se da realidade. A função ideológica da técnica nele se cumpre. Habermas (1975, p. 303-333), considerando a tese de Marcuse segundo a qual técnica e ciência, no mundo contemporâneo, legitimam a dominação, aponta para a unifor-

mização das normas de comportamento geradas por uma cultura enrigecida pelo *know-how* tecnológico. Semelhante padronização comportamental se apresenta, no romance, quando se relacionam os eletro-domésticos que junto com os prédios caem: “todos os vizinhos compravam o mesmo tipo de geleira [...] e as televisões? Não têm nada lá dentro que as distinga umas das outras” (p. 36), portanto, todos fazem uso das mesmas máquinas. É o endeusamento da máquina e da tecnologia que transforma o computador em fetiche, ferindo uma das condições básicas da existência – o exercício da linguagem –, pelo desejo de superar, cada vez mais, o poder de manipulação técnica. Onde a comunicação é deformada, substituída pela *game-anestesia*, as legitimações que velam a ideologia não podem ser contestadas. O presente dado por Carmina a João não foi inocente, como não são inocentes os títulos dos disquetes que dizem de impérios e civilizações. Ilustrando não só o papel deletério da tecnologia, bem como o caráter metafórico que ela assume no romance, é feita a alusão “à última aquisição do oficial de artilharia Joaquim Domingos, conhecido pelos seus subordinados pela alcunha nem original nem abonatória de Peido Mestre” (p. 20). O oficial adaptou um barco da Marinha de Guerra, já que “em Angola a paz se instalara para toda a eternidade, segundo dogma oficial” (p. 20), para as lides pesqueiras com as mais modernas tecnologias de ponta. Apesar de contar com lança-arpões dirigidos a *laser*, Peido Mestre apenas destrói os cardumes, transformando-os em “rastos sanguinolentos” (p. 21). Joaquim Domingos é a grande obsessão de Carmina, seu tutelar modelo, não poderia, pois, ser mais explícito o sentido do aparado tecnológico da pescaria e o sentido da destruição dos peixes. Marcuse tinha razão.

Enquanto Carmina se enriquece, João conquista impérios virtuais e os prédios do Kinaxixi desabam. Esclarecida se torna a relação de causa e efeito que abre o romance. De fato, a conjunção leva à disjunção. A queda dos prédios é sempre motivo de conversa e “mujimbos”, cena de linguagem portanto, o que lhe desvenda o caráter metafórico: a ruína do Kinaxixi (ou de Luanda, ou de Angola) é fruto das alianças, versão veiculada pelo cronista através de um discurso muitas vezes irônico, algumas vezes judicativo. Já o discurso do fabulista é tecido com poéticas imagens. Os edifícios caem e não provocam barulho, “apenas uma ligeira musiquinha de tilintares, como quando o vento bate em cortinas feitas de finas placas de vidro” (p. 10). Essa melodia, praticamente inaudível, une o “síndrome de Luanda” (p. 82), que é exposto na crônica, à lenda de Kianda, que a efabulação resgata.

Os sete primeiros fragmentos da lenda podem ser lidos como uma nova criação. Evoluem eles em três direções: diz respeito a primeira à natureza do canto de Kianda que, de “suave, doloroso” (p. 14), passa a “menos triste e mais vitorioso” (p. 110); diz respeito a segunda à recepção do canto que, de início, “ninguém ouvia” (p. 15) e, posteriormente, é ouvido pela menina Cassandra que o passa ao velho Kalumbo; diz respeito a terceira à compreensão do canto que não se dá no começo, porém vai sendo conseguida pouco a pouco até que Cassandra compreende todo o lamento de Kianda e descobre seu desejo. Kianda se

queixava de ter vivido durante séculos em perfeita felicidade na sua lagoa, até que os homens resolveram aterrar a lagoa e puseram cimento e terra e alcatrão por cima, construíram o largo e os edifícios todos à volta. Kianda se sentia abafar; com todo aquele peso em cima, não conseguia nadar; e finalmente se revoltou. E cantou, cantou, até que os prédios caíssem todos, um a um, devagarinho, era esse o desejo de Kianda. (p. 109)

De onde Kianda canta? Qual espaço é o seu? Quais suas águas? Junto de um edifício inacabado, no largo do Kinaxixi, edifício que vai sendo ocupado pelos desabrigados do “síndrome de Luanda”, formou-se uma poça que “parecia de cano de esgoto” (p. 14), suas águas “verdes e putrefactas” (p. 14) foram-se tornando mais volumosas e retomando o seu primordial estado feminino e fecundante. Nela nascem girinos, rãs e peixes, dela brota o cântico de Kianda, a um só tempo destruidor e construtor. À medida que o canto de Kianda se torna mais forte, mais água brota da terra, refazendo a antiga lagoa que havia no local e de cuja existência João Evangelista toma conhecimento através da lenda da mafumeira que chorou sangue que os escritores, “Luandino Vieira e Arnaldo Santos, grandes sabedores das coisas de Luanda” (p. 46-47), lhe contam.

O cântico, que a princípio era inaudível “estava lá, desde há muito tempo, quem sabe se mesmo desde o princípio dos tempos” (p. 35). Ouviu-o a menina que tinha nome de pitonisa e que anunciou, como sua homônima, um advento; ouviu-o o velho Kalumbo, cego como os oráculos e, como eles, sabedor das coisas passadas e das vindouras; acreditaram nele, ou na força da lenda como “verdade” da nação, os dois escritores de Luanda. A menina e o velho, porque afastados dos esquemas do poder, podem ouvir o canto. A ele não se fazem surdos os artistas autênticos, por não serem repetidores do poder. O velho está aberto à tradição porque a recita, a criança porque ainda não perdeu a magia, os artistas porque encontram nela a tinta com que escrevem o mundo. São estes marginais ao sistema que estão capacitados a buscar no passado as centelhas de esperança e os índices de transformação que ficaram soterrados. É precisamente o elemento marginal que potenciará, na crônica, vozes novas a reproduzirem o canto-desejo que na efabulação se expressa, pois as zonas lacunares, onde o poder não chega, são os espaços privilegiados do exercício da cidadania e que, na maioria dos casos, contradizem as leis absurdas. É de notar que a primeira frase que Cassandra consegue decifrar é a mesma que ouvira proferida pelos meninos de rua e pelas kínguilas: “Que caíam um a um devagarinho” (p. 82), cujo sentido literal remete à queda dos prédios mas cujo sentido alegórico remete ao que eles representam como símbolos que são do imperialismo passado e do neo-imperialismo presente.

A crônica surpreende duas cidades paralelas em Luanda: uma protegida pelos espaços fechados, tais como casa, restaurante, carro, e outra desprotegida na rua. Esta é a Luanda dos desabrigados, dos despossuídos, dos despedidos que, traduzindo o cântico de Kianda, no tempo da morte das utopias, reinventam a revolta para aniquilarem o absurdo, reinventam a revolta para com ela restaurarem a crença no futuro. Honório, em cujo nome *honor* se inscreve, como metonímia do exército de nus reco-

nhece: “Passa a haver uma luta de classes nesta sociedade, entre os vestidos e os nus. Quiseram matar o Marx antes do tempo, ele está a caminho para a desforra” (p. 112). É interessante ponderar que esta fala de Honório, de alguma forma, corresponde a um dos jogos vencidos por João Evangelista na conquista dos impérios, entre os chefes abatidos por João estão Marx e Lenin. Há um provérbio que se repete no romance: “Quando a corrente do rio é forte, o caranguejo só baixa a cabeça” (p. 59), ele não se esconde, ele não foge, ele permanece à espera para, finalmente, levantar a cabeça. Honório ilustra o provérbio quando se explica a João: “Queremos dinamizar um movimento de revolta que obrigue o Estado a ignorar as ordens do FMI, que estão a empobrecer cada vez mais os cidadãos para benefício dos estrangeiros e de alguns corruptos” (p. 114). Todos aqueles que lançaram “o nu como traje nacional” (p. 110) também são outros tantos caranguejos, englobados no discurso em primeira pessoa do plural de Honório. Os dois últimos fragmentos da lenda prometem a libertação e ensinam uma nova utopia:

O prédio em construção se desfazia também em notas de música. Mais velho Kalumbo voava, cego, feito pássaro (p. 118), *enquanto Cassandra sentiu o apelo que vinha das águas da lagoa* (p. 118) e *Kianda ganhava o alto mar finalmente livre*. (p. 119).

O romance de Pepetela constrói sua crítica de Angola dos dias de hoje através de procedimentos retóricos herdados do Barroco: exacerbada imagística que parte de uma metáfora estruturadora, bimembrismo que explora as antíteses, os paradoxos e as associações grotescas que sintonizam o sagrado e o profano, criando a concórdia discorde tão ao gosto do Barroco. Polarizados são os personagens, os espaços e o tempo, criando interessantes jogos de espelhamentos.

Benjamin considera como um dos fundamentais deveres do escritor consciente a restauração da esperança aniquilada ou arruinada (Kothe, 1976, p. 100) pelos discursos ideológicos que organizam o espaço através do autoritarismo, do monologismo e do domínio. Pepetela é um escritor consciente que sabe que os mortos da “geração da utopia” que fizeram a independência do país não estarão em segurança se o capitalismo selvagem, novo imperialismo, novo inimigo, vencer. Por isso em **O Desejo de Kianda** busca a “verdade” do ficcional na confluência do referencial, do sonho e do desejo. Ainda que caótica para o presente, através das imagens de apocalíptica ruína (**Apocalipse** de um outro João Evangelista), a apreensão do mundo é utópica para o futuro, porque é projeção imaginária do possível. Fazendo os “caranguejos” levantarem a cabeça e fazendo Kianda nadar num já agora “*mare nostrum*” (p. 33), Pepetela rouba às antigas lendas os conteúdos de sonho que lá ficaram soterrados e com eles ilumina sua hipótese de futuro. Precioso livro é este “por quanto o que nele está se mescla com o que poderia ter havido; o que nele há se combina com o desejo de que estivesse; e que por isso passa a haver e a estar”. (Lima, 1986, p. 195)

RÉSUMÉ

Avec la poussière de la ville et la voix de la lagune, Pepetela dans **O desejo de Kianda** compose le dernier morceau dans requiem commencé dans **A geração da utopia**. À travers deux métaphores, l'une de conjonction et l'autre de disjonction – alliance et ruine –, le romancier tisse la chronique de cadre des références Angolais corrompu par le nouvel impérialisme de l'ère appelée "globalisation neo-libéral", au carrefour de la réalité et de la légende, de l'événement et de la fiction.

Referências bibliográficas

01. ALTHUSSER, Louis. **Ideologia e aparelhos ideológicos de estado**. Lisboa: Presença, 1974.
02. BENJAMIN, Walter. **Sobre o conceito de história**. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. (Obras escolhidas; 1)
03. BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984.
04. BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única**. São Paulo: Brasiliense, 1987. (Obras escolhidas 2).
05. HABERMAS, Jürgen. **Técnica e ciência enquanto ideologia**. São Paulo: Abril Cultural, 1975. (Os Pensadores, 48).
06. KOTHE, Flávio René. **Para ler Benjamin**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.
07. LIMA, Luiz Costa. **Sociedade e discurso ficcional**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.
08. PEPETELA. **O desejo de Kianda**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1995.
09. PEPETELA. **A geração da utopia**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1993.
10. SAID, Edward W. **Cultura e imperialismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.